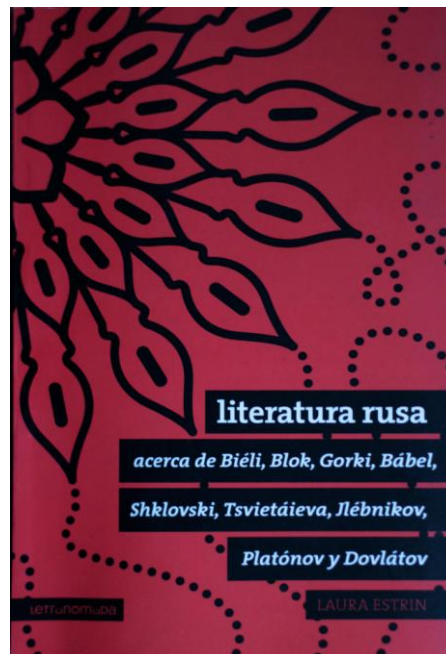




Estudios de Teoría Literaria
Revista digital, Año 3, Nro. 5, 2014
Facultad de Humanidades / UNMDP, ISSN 2313-9676

Laura Estrín,
Literatura rusa:
acerca de Biéli, Blok, Gorki, Bábel, Shklovski,
Tsvietáieva, Jlébnikov, Platónov y Dovlátov.
Buenos Aires
Letra Nómada
2013
201 pp.



Esteban Prado¹

Recibido: 19/12/2013
Aceptado: 30/12/2013

En el realismo último y extremo las cosas tienen,
consecuentemente, una presencia extrema,
extraordinaria.

Héctor Libertella,
El árbol de Saussure. Una utopía

Laura Estrín escribe y piensa, piensa y escribe. Laura Estrín se desmarca de ciertos protocolos de escritura de la lectura y se deshace del simulacro de la cortesía, arma un lector a su altura, no lo subestima. Tampoco se distiende, es tajante: “He tenido la falta de sagacidad de expresar mis ideas apodícticamente, pero las concepciones no demostradas no son siempre inexactas”, dice el epígrafe de Propp que, junto a otro de Pushkin, abre *Literatura Rusa*. Con esas líneas, Estrín le anticipa al lector un cierto tono y un modo de presentar las cosas en el que se prescinde de la demostración. El libro traza un *viaje sentimental, literario*, que atraviesa la literatura rusa del siglo XX pero que comienza en el XIX, el recorrido de un *stalker* por *la zona*, un viaje en el que Estrín dice ir acompañada por una serie reflexiva:

¹ Lic. en Letras (UNMDP). Contacto: estebanpradoesteban@gmail.com

la del Romanticismo alemán que luego atravesó el formalismo ruso para caer en el Estructuralismo francés y... Pero mejor me he seguido de autores y obras: Goethe y *Las afinidades electivas*, de Shklovski y *Zoo o cartas de no amor*, de Barthes y *Fragmentos de un discurso amoroso*.” (165).

El libro se compone de once capítulos que trazan el recorrido por la literatura rusa a través de una serie de nombres propios: Bieli, Blok, Gorki, Bábel, Shklovski, Tsvietáieva, Jlébnikov, Platónov, Dovlátov. En cada capítulo, Estrín arma una lectura que va de la literatura a la vida, a la historia y viceversa. En esas conexiones, Estrín no parte de lo particular para pasar a lo general ni busca la cronología, arma una serie con escritores que la *apasionan* y quizá el criterio para agruparlos sea la falta de retorno, la falta de retorno para ellos, la falta de retorno para sus lectores: “Hay literaturas que no tienen retorno. ¿O serán nuestras *afinidades electivas* las que marcan esa hora absoluta en nuestro gusto?” (158). En ese complejo, literatura-vida-historia, plantea Estrín, estos escritores no tienen retorno porque dejaron atrás cualquier punto crítico del que pudieran volver.

Inserto en la obra crítica de Estrín, desde *César Aira. El realismo y sus extremos, Literatura Rusa* se lee como un nuevo capítulo en el que la escritora piensa y repiensa la literatura, las relaciones entre literatura e historia y, sobre todo, el *realismo*, que en esta mirada panorámica se presenta como un eje de discusión clave. Estrín piensa en un *realismo extremo*, que precisamente por ese perpetuo acercamiento a lo *real* termina por estar antes o después de todo género y no establece una relación determinada con la vida y la historia. No lo hace porque ya no se puede, porque en última instancia son lo mismo, no se desdobl原因 literatura-vida-historia: “Eso que pasaba, que les pasaba, no interrumpía el estilo de sus obras sino que lo constituía” (20).

El libro comienza con una introducción a los Simbolistas rusos, que a caballo entre los siglos XIX y XX, son la clave para entrar en la literatura rusa del XX. Son la clave y, sin embargo, no alcanzan porque Estrín no busca la explicación del manual sino el trabajo con lo problemático, con lo que queda fuera de las etiquetas. De esa manera, no tarda en traer a colación a Berbérova cuando señala que “el simbolismo fue una confluencia de divergencias” (10) ni tarda en decir con Wilson que “estudiar la literatura por escuelas es perder lo que de literatura tiene de literatura” (26). Para Estrín, ni el simbolismo ni las vanguardias se presentan como cortes con el XIX, aunque los cortes sí se dan del lado de la historia, las Revoluciones (1905 y 1917) son para los Simbolistas la caída del mundo tal como lo conocieron y son para los más jóvenes una intervención en sus vidas que terminará por nunca haber sido de otra manera, una vida en el límite que une crisis histórica y desesperación. Estrín utiliza el término “autores-que-saben” haciendo referencia a esos escritores que escriben desde una posición no erudita sino profética o esotérica, al final de ese capítulo, dice: “Los simbolistas tuvieron una alta, extrema conciencia: se preguntaron de mil modos cómo sobrevive alguien que sabe, el que ve y comprende” (15). Desde esa posición, Estrín se pregunta cómo escriben todos estos escritores que siguen escribiendo luego de la Revolución, en paralelo, de espaldas, contra o sobreviviendo al “realismo socialista obligatorio”. Frente a esa cuestión, complejiza las cosas al sostener que el realismo socialista no se puede escapar del *yo* ni el simbolismo, el formalismo, la vanguardia o el expresionismo dejan de ser realistas, es precisamente con ese quiasmo donde Estrín desarma la noción de realismo para sostener que para dar cuenta de la experiencia, el cruce entre un *yo* y la historia, hace falta una escritura realista de la que sólo

ese yo puede saber cuál es su forma. “Mis poemas son mis diarios” cita Estrín a Esenin y Tsvietáieva para señalar hasta qué punto estos poetas trabajan sobre formas biográficas² (Esenin, Tsvietáieva, Blok, Bieli, Shklovski, etc.). Con respecto a Blok, Estrín dice: “Historia personal e historial nacional confundidas, la realidad y la vida propia son el objeto de la obra, un nuevo realismo extremo ocupa su escritura” (20). De la misma forma que trabaja con una noción de *realismo* que le permite repensar la poesía de estos escritores y también distanciarse de la jerga especializada, utiliza el término *revolucionarios* con ese método polémico de darle una vuelta a las palabras para que traicionen sus usos cristalizados: “Muchos de estos autores, denostados como *liberales*, *conservadores* y *formalistas* o, directamente, como *blancos*, fueron revolucionarios: todos emigrados y desterrados, deportados, torturados y muertos” (27).

Los términos que utiliza Estrín son constructos teóricos y también poéticos (y polémicos): teóricos porque implican una reflexión sobre la literatura, poéticos porque no se revisten de un carácter general, no son re-utilizables, sólo valen en su propio texto, como si en algún punto afirmara que la única teoría literaria posible es una teoría de casos particulares. Entonces, teórico/críticos porque dan cuenta de lo literario, poéticos porque abandonan la jerga académica para llevar adelante una escritura propia, creativa. Así se distancia de lo que denomina el “canon crítico occidental, francés”, porque considera que, para el mismo, *realismo* y *vanguardia* no son compatibles. Estrín sostiene que ese impedimento implicó que *destejieran* en escuelas ese *todo-junto* que es la literatura rusa de principios del siglo XX al cual vuelve sin establecer distinciones o, mejor, estableciéndolas pero no en nombre de ningún sistema: “Siempre, desde que leo y escribo sobre la literatura rusa, hago *viajes sentimentales*. Y no organizo, eso que pidió Pasternak en el año 34. Ustedes, disculpen.” (163).

Este posicionamiento, que en principio pareciera pararse desde Rusia frente a Europa, no deja de inscribirse en Argentina y Latinoamérica, por lo que, si bien está pensando la literatura rusa, Estrín no deja de saber que al mismo tiempo está presentándola al lector de estas latitudes. En ese sentido, no deja de pensar desde la tradición crítica argentina, especialmente en relación a Viñas, Rosa y Libertella, y también la francesa, Sollers y Barthes. En relación con ellos es que pueden pensarse ciertos lineamientos, sostenidos por Estrín, que plantean que habría una verdad y un saber sobre lo *real* de la realidad en la literatura que son inaccesibles/indecibles para la historia: de eso habla la literatura y la poesía cuando la Revolución quiere que hablen de la realidad del “realismo socialista”. Frente a esa obligatoriedad del realismo, Estrín dice que estos poetas sostienen un “silencio elocuente”, que dice más de lo que calla o, de forma más apodíptica: “dice más de lo que dice cuando habla y cuando calla.” (56) En esa línea, la del “silencio elocuente”, la complejidad formal se repiensa no como antirrepresentativa sino como la única forma de dar cuenta de la crisis histórica que implicó la guerra civil para la Rusia revolucionaria y para cada uno de esos escritores.

Al trabajo polémico con los términos (*realismo*, *revolución*), se suma el de *traición*. Frente a una generación de escritores acusada de traidora, Estrín resemantiza el término *traición* y, en cierta medida, lo hace coincidir parcialmente con el de *crítica*: “La traición

² Estos escritores podrían agruparse entre los “autores con biografía” en la distinción hecha por Tomashevski que Estrín trae a colación en el libro y según la cual habría dos tipos de autor “los que tienen una biografía y los que no la tienen. Los primeros son los que provocan algunas confusión puesto que sus textos adquieren sentido y significación específica en relación con ella” (75).

como modo de pensar, la literatura piensa contra la historia y contra sí misma, la traición como forma de representar una guerra al exponerla desde todos los bandos y ángulos simultáneamente.” (61) A partir de este modo de pensar y escribir no deja de volver a sus problemas: el realismo, la poesía, los cruces entre historia y literatura, entre vida y literatura. Cuando se acerca a Shklovski, Estrín trabaja desde la noción de *ostranenie*, el *extrañamiento*, que como bien sabe no es un procedimiento vanguardista para Shklovski sino algo propio de la literatura que le interesa a él. *Ostranenie* para Estrín, al fin, es otra forma de decir *realismo*, dado que Shklovski, ya desde “El arte como artificio”, pensaba en una teoría de la percepción: “una ética-estética armó Shklovski en todos sus libros: ver mejor la vida a partir del arte” (101) porque “si el horror lo cubre casi todo, no hay otra visión salvo la del arte que cambia la visión, *mira de otra manera*: esa es la *ostranenie* que trabaja Shklovski a partir de Tólstoi” (102, 103).

Por último, Estrín trabaja desde esa posición que se sabe disruptiva para las convenciones de la crítica literaria y que sabe cómo molestar: “Y no son literaturas paradójales, son realistas, pero si quieren, hagan de cuenta que no lo dije.” (159) En esta línea, el capítulo que Estrín dedica a Dovlátov y a Platónov no tarda en convertirse en un espacio para establecer algunas cuestiones sobre su propia escritura y constituirse como una ironía crítica sobre las convenciones del campo:

En todo caso parece que hay muertes muy *inconvenientes*, que no importan a la teoría literaria... como la del autor... en cambio sigue habiendo una hermenéutica que nos *obliga a ser felices* con dogmas de precisión, y la precisión lingüística termina en el control del pensamiento (162).

Literatura rusa, entonces, se constituye como un libro clave para acercarse a su objeto pero también para pensar la literatura, para pensar posibles cruces entre literatura rusa y literatura argentina y también para la crítica literaria argentina, que puede trabajar objetos tan lejanos, en principio, como esa literatura y al mismo tiempo no dejar de constituirse como una voz situada, que escribe desde acá, y que si bien busca el intercambio se desentiende de la complacencia del diálogo institucional.